

## La memoria sobre la dictadura y el cine político

Gustavo Aprea

### La dictadura 1976 – 1983 en el cine argentino

Existe una serie de acontecimientos que han sido referidos en numerosas oportunidades por el cine argentino desde el arribo a la democracia en 1984. Se trata aquellos que describen los principales sucesos que recuerdan a la dictadura militar que asoló la Argentina entre 1976 y 1983: la desaparición forzada de personas, una represión generalizada sobre el conjunto de la sociedad, el exilio de miles de compatriotas, la concentración de la riqueza en manos de grandes grupos económicos junto con el empobrecimiento de la mayoría de la población. El relato de casos individuales conmovedores que se desarrollan en un contexto en el que la realidad cotidiana oculta un mundo de terror se constituye en el punto de partida para un tipo de representación que juega a develar una realidad monstruosa y oculta. Esta forma de representar atraviesa autores, géneros y tipos de cine prolongándose hasta nuestros días.

En realidad este modo de representar una serie de tópicos que construyen nuestra imagen de la dictadura surge aún antes de que la misma acabara. En efecto, a partir de los filmes de Adolfo Aristarain *Tiempo de revancha* (1981) y *Los últimos días de la víctima* (1982), realizados y estrenados durante los últimos años del poder militar, se establece un modelo dominante sobre el que decenas de películas reconstruyen nuestra memoria cinematográfica y, en consecuencia, buena parte de nuestra memoria social. Basándose en el relato de historias individuales los filmes que se refieren a la dictadura presentan tanto a los personajes como a los espectadores una realidad terrible que en principio permanece oculta para el conjunto de la sociedad. La contraposición entre el mundo cotidiano y un universo oculto al que se accede a través de los avatares de un drama personal conforman un esquema detectable en una significativa cantidad filmes<sup>1</sup>. Éstos se inscriben en distintos tipos de cine (ficcional,

---

<sup>1</sup> Como ejemplos se pueden citar algunos de la siguiente lista que de ninguna manera pretende ser exhaustiva: *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984), *Los chicos de la guerra* (Bebe Kamin, 1984), *El rigor del destino* (Gerardo Vallejos, 1984), *Contar hasta diez* (Oscar Barney Finn, 1985), *El exilio de Gardel (Tangos)*, (Fernando Solanas, 1985), *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro y Rafael Filipelli, 1985), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985), *Los tigres de la memoria* (Carlos Galettini, 1985), *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), *Habeas corpus* (Jorge Acha, 1987), *Revanche de un amigo* (Santiago Oves, 1987), *Juan: como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), *Los dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987), *Sofía* (Alejandro Doria, 1987), *Sur* (Fernando Solanas, 1987), *Bajo otro sol* (Francisco D'Intino, 1988), *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1989), *La redada* (Rolando Pardo, 1991), *Un muro de Silencio* (Lita Stantic, 1993), *Amigomío* (Jeanine Meerapfel y Alcides Chiesa, 1994), *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999), *Botín de guerra* (David Blaunstein, 2000), *Hijos* (Marco Bechis, 2001), *Los pasos perdidos* (Manane Rodríguez, 2001), *Vidas privadas* (Fito Páez, 2001), *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003). Todas estas películas aluden e forma explícita a la dictadura y sus consecuencias, especialmente, las relacionadas con la desaparición, tortura y muerte. El orden de presentación es cronológico y no busca establecer ningún tipo de jerarquía o clasificación. Sólo pretende dar cuenta de ciertas regularidades presentes en filmes a primera vista bastante diferentes. A mi entender los que resultan más interesantes son aquellos que de alguna

documental, experimentos con le lenguaje), géneros (dramas, policiales, *thrillers*) y estéticas muy diferentes que van desde la experimentación de películas como *Habeas corpus* de Jorge Acha y documentales como *Juan: como si nada hubiera sucedido* hasta filmes de género como *Los tigres de la memoria* o *En retirada* pasando por diferentes estilos de drama como *La historia oficial* o *Un muro de silencio*. Este modo representación de la dictadura y sus efectos se extiende aún a filmes que no se centran exclusivamente en ella como *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988), *El mismo amor, la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999) o *Roma* (Adolfo Aristarain, 2004).

La dictadura militar y sus consecuencias se convierten en una presencia casi constante en el cine argentino de los últimos veinte años. En la mayor parte de los casos la referencia a la presencia autoritaria y aterradorante de los gobiernos de facto constituye un elemento que se inscribe dentro de una concepción del realismo dominante en la cinematografía argentina desde la década de 1960 y al mismo tiempo la actualiza. Por un lado esta forma de entender el realismo se constituye en la concepción dominante en la Argentina desde la disolución del sistema de producción industrial a mediados de la década de 1950 centrada en la idea del cine como un espectáculo masivo. Tanto desde el punto de vista de la crítica como el de los nuevos directores – autores que surgen en este período, si la producción local de cine pretende legitimarse como un hecho artístico, debe abocarse a la construcción de una perspectiva que permita comprender el funcionamiento de la sociedad argentina. En ese sentido, para poder hablar de un cine argentino con validez estética deben existir los autores capaces de generar una mirada capaz de desentrañar claves que permitan comprender a la sociedad en su conjunto tal como sucede con la literatura y la pintura. Así como los escritores, entre otros artistas, desarrollan una obra que construye la literatura argentina los directores –autores son los encargados de crear una cinematografía nacional prescindiendo de los condicionamientos del cine industrial. De este modo se rechazan los géneros y se establece la preeminencia del estilo de autor frente a los géneros clásicos propios de la industria cinematográfica. Dentro de esta perspectiva pueden desarrollarse diferentes formas de realismo orientadas por los distintos estilos de los autores.

Durante la década de 1980 se produce una transformación con respecto a algunos rasgos distintivos del realismo cinematográfico de las décadas anteriores. Se mantiene la confianza en la capacidad del cine para mostrar a partir de un caso algún aspecto del funcionamiento social pero se ablanda el lugar director – autor como única mirada posible. En este marco la búsqueda de realismo puede

---

forma ponen en evidencia este esquema como: *Habeas corpus* y *Garage Olimpo* que describen la realidad cotidiana del mundo de la tortura que se desarrolla en paralelo con la vida diaria de la ciudad, *Juan: como si nada hubiera sucedido* que narra el proceso de descubrimiento de la vida durante la dictadura por un grupo de jóvenes que eran demasiado chicos como para ser conscientes de lo que estaba pasando durante el período de la represión militar, *Un muro de silencio* que tematiza las dificultades para abordar y narrar cinematográficamente la desaparición y el asesinato de personas y *Los rubios* en la que la directora no sólo muestra las dificultades para representar la ausencia de sus padres desaparecidos sino que las convierte el eje alrededor del cual construye su documental.

expandirse, por ejemplo, al cine de género. Los filmes que inician esta tendencia (*Tiempo de revancha* o *Los últimos días de la víctima*) son casos paradigmáticos en ese sentido. A su vez, sería imposible comprender *Sur* o *El exilio de Gardel* fuera de las convenciones de la comedia musical. Se generan así formas de cine que construyen de distintas maneras las relaciones entre la sociedad retratada y las historias narradas abriendo un panorama que excede el “realismo crítico” de los años previos centrado en la perspectiva de un director – autor. A diferencia de los períodos anteriores en los que el cine se transformó de un espectáculo masivo a una manifestación artística, desde la década de 1980 el cine parece incluirse para la visión dominante en el interior del campo del entretenimiento. Así, diferentes formas de encarar el lenguaje cinematográfico se definen por su pretensión de incluirse dentro de este campo o su deseo de cuestionarlo. Esto sucede en la mayor parte de las cinematografías durante este mismo período, sólo que en la argentina este universo del entretenimiento se complementa con la búsqueda de una mirada realista.

De este modo se extiende la búsqueda de realismo a propuestas que pueden exceder la mirada de un autor privilegiado y pueden aparecer en nuevas versiones de géneros clásicos (del policial a la comedia o el melodrama pasando por distintas gradaciones del drama), en películas donde se cuestiona la figura del autor o en filmes que problematizan el carácter de la representación que están construyendo. Gracias a esta ductilidad un momento histórico que marca la vida argentina es referido bajo múltiples formas durante más de veinte años. La dictadura puede aparecer así en un documental político, con intenciones didácticas, en dramatizaciones de sucesos verdaderos, aludida a través de géneros como el policial negro o como mero telón de fondo para historias que podrían haber sucedido en cualquier momento.

La omnipresencia de la dictadura como tema o como excusa parece incluir a la sociedad Argentina en lo que Paul Ricoeur<sup>2</sup> describe como una de las “patologías” de la memoria social. Según este autor resulta viable establecer una analogía entre la memoria social y la memoria individual. Ambas pueden ser afectadas por dos tipos de problemas: la imposibilidad de recordar (por ejemplo la sociedad francesa frente su rol durante la Segunda Guerra Mundial) o la imposibilidad de dejar de recordar (al sociedad alemana frente al mismo momento histórico). Evidentemente el cine argentino parece sufrir esta segunda patología. La dictadura es convocada una y otra vez. Para referirse a la sociedad argentina parece necesario convocar permanentemente su recuerdo. Tanto la exageración como la negación de la memoria actúan como “patologías” porque impiden

---

<sup>2</sup> En el documental *Memoria, olvido, historia* (Stéphane Ginet, 1995) el filósofo Paul Ricoeur expone su meditación sobre la memoria social y el lugar que debe ocupar la historia frente a ella a partir del trauma generado por la Segunda Guerra Mundial, preguntándose si es posible hablar de memoria colectiva, si es posible introducir el psicoanálisis en la historia, cuál debe ser la relación entre la historia profesional y la memoria social.

alcanzar un grado de distancia frente a los hechos traumáticos recordados y, de alguna forma, superarlos.

Frente a este panorama una visión ingenua podría considerar que una cinematografía que revisa constantemente y busca recordar un momento político en su historia está fuertemente relacionada con una perspectiva política de los sucesos narrados. Sin embargo la recurrencia y la variedad de formas de representación no implican necesariamente la inclusión del conjunto de los filmes que trabajan sobre la dictadura en cine político. Ni los autores, ni los analistas, ni el público se atreven a incluir a la mayor parte de las películas de las que hemos venido hablando hasta ahora en esa categoría algo evanescente pero siempre presente que es el cine político.

### **Cine político y política cinematográfica**

Ante la aparente contradicción que puede presentarse entre, por un lado, la afirmación según la cual la memoria sobre la dictadura es una presencia constante y, por otro, el hecho de que según la opinión general de la mayor parte de estas películas quedan excluidas del llamado cine político se hace necesario considerar qué es realmente el cine político.

En primera instancia el cine político parece ubicarse en la intersección de dos esferas diferentes de la actividad social: una que puede incluirse dentro del campo del arte, el espectáculo o el entretenimiento (el cine) y otra que se articula en torno a las diferentes maneras de ordenar la vida en sociedad y dirimir los conflictos que se producen en ella (la política). Para avanzar en la comprensión del cine político como una categoría reconocida por el conjunto de la sociedad el problema es que el cruce entre la política y el cine puede manifestarse de distintas maneras.

Un primer acercamiento a esta relación se basa en el planteo según el cual todo film es político. Bajo esta perspectiva puede afirmarse que son tan políticos *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) como *Erreway: 4 caminos* (Ezequiel Crupnicoff, 2004). Esta afirmación puede ser sostenida en dos sentidos. Primero, todo film tiene una dimensión política que se puede describir a partir de su forma de presentar los personajes, los vínculos que se establecen entre ellos y la sociedad en que se desarrolla la historia junto con el modo en que aceptan o cuestionan las relaciones de poder y los distintos roles sociales. Por lo general se desarrolla esta mirada que aborda la relación entre el cine y la política a través de un examen de la forma en que se representan ciertos temas, el modo en que se avalan o critican las relaciones sociales. Sobre esta vía de análisis avanzaron, entre otros, buena parte de la crítica marxista, algunos momentos de la crítica feminista y las lecturas anticolonialistas. En el ámbito de la producción aparece como idea dominante en el cine social y político que eclosiona durante los últimos años en la Argentina, el que alguna crítica y cierta política de difusión denominan “cine piquetero”. Para esta manera de interpretar la relación entre la política y el cine es la principal (cuando no la única) misión que puede adoptar una posición que pretende cuestionar el modelo social existente. Frente a la deformación de la realidad producida por los medios de comunicación masivos se debe oponer la versión y la visión de los hechos de aquellos que son las víctimas de la represión, los procesos de marginación social y la discriminación. El énfasis de esta perspectiva está puesto en un cuestionamiento sobre las formas en que se

estereotipan y naturalizan ciertas formas de representar las relaciones de dominación y los conflictos sociales en el cine.

Un segundo acercamiento posible a la relación entre cine y política es la consideración de una política cinematográfica. En esta instancia todo film es político por el modo en que se posiciona frente a los modos de representación dominantes en un momento dado. Es decir, cómo se planta frente a las formas del lenguaje audiovisual dominante: ¿las acepta?, ¿se adapta a ellas?, ¿hace un cuestionamiento total?

Descripciones y denuncias construidas alrededor de historias que tienen un claro trasfondo político pueden narrarse siguiendo las pautas del cine de espectáculo o entretenimiento<sup>3</sup>. Como ejemplo pueden citarse las películas de "tema político" como las de Costa Gavras (*Z*, 1969; *La confesión*, 1970; *Estado de sitio*, 1973; *Missing*, 1982) y Steven Spielberg (*La lista de Schindler*, 1993) o en nuestro ámbito Héctor Olivera (*La Patagonia rebelde*, 1974; *La noche de los lápices*, 1987) y Luis Puenzo (*La historia oficial*, 1984). Este tipo de películas se inscribe dentro de las características de la corriente principal de la representación cinematográfica, seguramente con la idea acceder a un público masivo. Por ello estos filmes se inscriben dentro de la producción industrial, trabajan con actores profesionales y figuras reconocidas, se toma partido por la posición políticamente correcta según el criterio de los realizadores, generan relatos omni comprensivos en los que no procuran no dejar dudas sobre la naturaleza de lo que se está narrando y se busca la empatía del espectador con aquello que se está narrando. En términos generales se trata de un tipo de cine que busca reforzar de diferentes maneras la sensación de que el universo referido por la película es únicamente un aspecto del mundo en que viven los espectadores.

Frente a esta actitud basada en la capacidad de crear una ilusión referencial se distingue una serie de posibilidades que, con diversas posiciones y objetivos, cuestionan los modos dominantes de representación en el lenguaje cinematográfico. En ese sentido los quiebres pueden darse tanto en el tipo de producción encarada como en la problematización de las formas de mostrar sucesos y personajes, los estilos de narración y el lugar de los realizadores. Estas películas se niegan a crear una versión única de los sucesos narrados identificada como una mera transcripción del mundo real. Son filmes que con distintos grados de profundidad se basan en la explicitación de que son el producto de la mirada y el accionar de sus creadores y que aquello que plantean es el resultado de una decisión estética y muchas veces ética. Como ejemplos de toma de distancia con la convención más dura de la representación se puede citar *Shoa* (Claude Lanzmann, 1985) o *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993). El primer film con el objetivo de representar la muerte de millones de seres humanos más allá de la abstracción que puede implicar una cifra tan impresionante quiebra varias de las convenciones de los documentales sobre el genocidio nazi: no exhibe imágenes

---

<sup>3</sup> En realidad el posicionamiento frente a las formas de lenguaje dominante implica una decisión que excede el campo de la temática política y se plantea en todo tipo de filmes. Así, por ejemplo, una historia de amor puede ser narrada siguiendo las convenciones de una comedia romántica como en *Tienes un e mail* (Nora Ephron, 1998), buscando renovar las formas de la narración tal como se hace en *Reconstrucción de un amor* (Cristoffer Boe, 2003) o cuestionando el modo en que se puede construir un relato como en *Elogio de un amor* (Jean Luc Godard, 2001)

que documenten la existencia de las víctimas o los campos de concentración funcionando, tiene una duración desproporcionada y agobiante (570'), marca los *lapsus* y contradicciones de sus entrevistados. La película de Lita Stantic tematiza las dificultades que tiene una directora para relatar la historia de una desaparición haciendo un contrapunto entre la historia de la protagonista, la puesta en escena de la directora sobre los mismos sucesos que vivió a protagonista y los comentarios y dudas de los actores, la directora o los amigos de la protagonista. A través de un relato fragmentado y a veces contradictorio en un film narrativo - que por otra parte sigue las convenciones de la narración clásica - se pone en evidencia la dificultad para construir una versión definitiva y omni comprensiva de la historia. Otra forma posible de quebrar el modo de representación dominante es la que para cuestionar las dificultades de la representación de un suceso acaecido efectivamente tienden a borrar las diferencias entre lo documental y lo ficcional. Así sucede por ejemplo en *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean Louis Comolli, 1999) un documental que registra el trabajo de un grupo de teatro para investigar y poner en escena la vida del militante anarquista muerto al principio de la Guerra Civil Española. En este proceso la cámara registra las dificultades que tienen los jóvenes actores para comprender a los personajes que deben encarnar y registra la puesta en escena de las diferentes versiones de sucesos claves como el asesinato de Durruti. En *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) a través de un personaje encarnado por la actriz Analía Couceyro y unos *palmyobiles* se ficcionaliza la búsqueda la directora que está realizando sobre la desaparición de sus padres durante la dictadura militar al mismo tiempo que aparece entrevistando a personajes efectivamente que conocieron a sus padres y comenta los inconvenientes e interrogantes que tiene para cumplir con su objetivo de narrar la ausencia de sus padre. En estos casos la exhibición del proceso de producción o incluso la presencia del director en la película legitiman la mirada personal (una entre las varias posible) que reconstruye un suceso que forma parte de la memoria colectiva,

Más allá de estas formas que dan cuenta de diferentes modos de entender la relación entre el cine y la política se reconoce un tipo especial de cine el que estos elementos se encuentran en una estrecha relación: el cine político. Lo que define a los filmes que son reconocidos bajo esta rúbrica no es no es el abordaje de una temática relacionada con el gobierno de la sociedad o los problemas relacionados con las relaciones de poder sino el modo en que es abordada la problemática, Una característica definitoria del cine político es que hace explícita y visible la relación entre la política y el lenguaje cinematográfico.

Más específicamente está constituido por aquellas expresiones del lenguaje cinematográfico que se incluyen dentro del discurso político. Por lo tanto los filmes políticos adquieren algunos de los rasgos que caracterizan a este tipo de discurso. Entre ellos uno fundamental es su inscripción dentro de las formas del discurso polémico. Como todo texto polémico los filmes políticos adquieren la forma de un discurso argumentativo en el que se construye la figura de un argumentador (la instancia que se hace cargo de lo expuesto) y la de distintos destinatarios. Uno de ellos es el destinatario directo, aquél hacia quien se dirige explícitamente la argumentación que en el caso del cine puede identificarse con el público supuesto. Este destinatario puede compartir las propuestas de la argumentación o estar en

una posición expectante. Además en las argumentaciones polémicas aparece necesariamente (aunque no siempre en forma explícita) aquél que es aludido indirectamente por los argumentos, que ocupa el lugar de un destinatario negativo: el adversario. Es decir tiende a construir un nosotros y un ellos. La necesidad de esos otros aludidos en el film y excluidos de la relación que se establece entre la película y su público es un rasgo que permite comprender la lógica que hace que cierta cinematografía que no necesariamente tiene que tratar asuntos relacionados de manera directa con el gobierno de la sociedad pero se incluye dentro de la política. Es por ello que se reconoce como cine político tanto a filmes ficcionales (*Operación masacre*, Jorge Cedrón, 1972; *Los traidores*, Raymundo Gelyzer, 1973) como documentales (*Piqueteros, carajo*, Ojo obrero, 2002; *Memoria del saqueo*, Fernando Solanas, 2003). El cine político puede ser producido tanto por los gobiernos (*El triunfo de la voluntad*, Leni Reinfensthal, 1936; *¿Por qué peleamos?*, Frank Capra, 1942-1945 <sup>4</sup>) como por grupos opositores revolucionarios (todo la filmografía del Grupo Cine de Liberación y Cine de Base durante la década del setenta), partidos políticos (*La república perdida*, Miguel Pérez, 1983; *Evita, quien quiera oír que oiga*, Eduardo Mignona, 1973) o esfuerzos individuales (*DNI - La otra historia*, Luis Brunati, 1989). Sobre la base de estas observaciones podemos afirmar que no existe una sola forma de cine político aunque pueden considerarse una serie de rasgos básicos que permiten reconocerlo. Si bien el tema de la dictadura militar no abarca la totalidad del llamado "cine político" producido en la Argentina es uno de los ejes alrededor de los que se articula este tipo de cine en nuestro país. Por esto para indagar sobre el modo que la cinematografía contribuye a construir la memoria sobre la dictadura vale la pena considerar la evolución de este tipo de cine a lo largo de los últimos veinte años.

### **Tres momentos en el cine político que representa la dictadura**

Para analizar distintas formas de construcción del cine político referido a la dictadura militar propongo trabajar con tres filmes de distintos momentos y estilos. El análisis se centra en la consideración ciertas regularidades que caracterizan al cine político argentino de los últimos veinte años y en el señalamiento de diferencias que caracterizan tanto a diferentes momentos históricos y políticos como a estilos cinematográficos contrapuestos. Al mismo tiempo, la comparación entre estas formas de cine diferenciadas permite observar algunos aspectos de la constitución de la memoria social sobre la dictadura a lo largo del tiempo. Los tres ejemplos que siguen a continuación se inscriben dentro de ese campo amplio y difuso que nuestra sociedad reconoce como el documental que además está constituido por varios géneros y atravesado por una gran variedad de estilos. Todos estos ejemplos se inscriben sin demasiada dificultad dentro del documental político. En ellos la dictadura puede ser el tema central como en *La República*

---

<sup>4</sup> El único caso comparable de propaganda explícita de repercusión masiva relacionada con una política de estado es *La fiesta de todos* (Sergio Renán, 1979) que glorifica el Mundial de Fútbol de 1978 y desautoriza las "campañas antiargentinas", es decir trata de ocultar el genocidio que se está produciendo. Al mismo tiempo la dictadura produce spots publicitarios y algunos cortometrajes involucrados bajo el título de "información de bien público" que defienden la "lucha contra la subversión".

*perdida II* (Miguel Pérez, 1986) o aparecer como el marco en que se desarrolla una parte destacada del relato como *Montoneros, una historia* (Andrés Di Tella, 1994) o *Raymundo* (Virna Molina y Ernesto Ardito, 2002).

### **La República perdida II**

De los tres documentales que componen este pequeño corpus *La República perdida II* es el único que se inscribe dentro de un modelo de producción ligado a la institución cinematográfica oficial. Estrenado comercialmente en los cines como fue producida por el dirigente radical Enrique Vanoli y sus textos fueron escritos por María Elena Walsh. Este film expresa de alguna forma la versión oficial del alfonsinismo sobre los sucesos de la década anterior. Se presenta como la continuación de una producción exitosa que coincidió con el ascenso sorpresivo de Raúl Alfonsín a la presidencia: *La República perdida* (Miguel Pérez, 1983).

Como su antecesor directo *La República perdida II* se presenta como un clásico documental histórico que se inscribe dentro de lo que el teórico norteamericano Bill Nichols denomina modalidad explicativa del documental.<sup>5</sup> Trabaja con imágenes de archivo que se relacionan con una locución a dos voces (un hombre y una mujer) que sostiene una causalidad lineal y única entre los sucesos representados. Las fotografías, documentos, fragmentos fílmicos y televisivos son presentados como pruebas en una argumentación que se basa en aseveraciones fuertemente arraigadas en el sentido común social. Así las imágenes que ilustran el relato son aquellas que los espectadores pueden recordar de los medios masivos. Las opiniones presentadas son claras y contribuyen a narrar una historia desde un punto de vista omnisciente que deja poco lugar a las dudas o los cuestionamientos. El accionar del gobierno es narrado en términos neutros, en tercera persona. La locución se vuelca sobre una primera persona del plural cuando se alude a las actitudes social por ejemplo el “Ahora todos somos sospechosos” que comenta los operativos rastrillo vistos a través de las imágenes de un noticiero televisivo.

Tanto *La República perdida II* como su antecesora relatan la historia argentina a través del enfrentamiento entre regímenes autoritarios y democracias limitadas. Desde una introducción que relata el gobierno peronista de 1973 a 1976 se establece que la argentina está siendo despedazada por dos bandos violentos en pugna: la izquierda que es equiparada con la guerrilla contra los sindicatos, primero, y los golpistas al final. Como producto de este enfrentamiento el conjunto de la sociedad se convierte en una víctima de una violencia que no propicia ni comprende. En el documental se construye la imagen de un pueblo que es engañado en numerosas oportunidades por las mentiras impulsadas por los medios y el gobierno. Más allá de la descripción de las consecuencias de las acciones guerrilleras la presencia de las víctimas directas de la represión es marginada. Las figuras reconocidas de los organismos de Derechos Humanos

---

<sup>5</sup> En su libro *La representación de la realidad* Bill Nichols describe cuatro modalidades posibles de representación en el terreno de los documentales: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Cada una de ellas define un tipo de causalidad para organizar el film, la construcción de un tipo de mirada específica y presupone un espectador con distintos tipos de expectativas y necesidades.



aparecen sólo a través de fotografías. De este modo son doblemente segregadas: al aparecer en fotos se recortan del flujo de imágenes en acción y al mismo tiempo se ubican en un pasado ya concluido. Esto se debe a que frente al efecto de las imágenes en movimiento que generan la sensación de que se está contemplando un suceso que ocurre al mismo tiempo que se las observa, las fotografías generan un tipo de ponderación temporal según la cual los objetos que se observan ya no son como cuando se los registró.

A través de este tipo de exposición la dictadura militar se presenta como la culminación de un enfrentamiento histórico entre sectores autoritarios. Como argumentación polémica ofrece una serie de conclusiones explícitas y construye un nosotros que incluye a quienes narran la historia y el público que se contrapone a dos formas del otro: por un lado el gobierno militar y por otro todos aquellos que con sus actitudes violentas no hacen más que alentar la represión. En este sentido *La República perdida II* hace explícita la “Teoría de los dos demonios” que en otros filmes exitosos como *La historia oficial* aparece en forma implícita. Según esta concepción la represión estatal y la violencia guerrillera son dos caras de una misma moneda autoritaria que se potencian entre sí y resultan totalmente ajenas al conjunto del pueblo argentino que no comprende o no conoce las causas y las consecuencias de este enfrentamiento mortal.

### **Montoneros, una historia**

Este video documental de Andrés Di Tella expresa la posición de aquellos que por su edad y su biografía personal no vivieron directamente ni la efervescencia revolucionaria de los sesenta y los setenta ni la dictadura y sus consecuencias. *Montoneros, una historia* se construye alrededor de una mirada personal. Es una historia individual que relata una experiencia colectiva narrada con un estilo en el que el punto de vista del realizador está remarcado a través de elementos como el encuadre y la edición aunque casi no parezca físicamente en la película. En este sentido *Montoneros...* se incluye dentro de lo que Nichols denomina documental de intervención. Es decir que se incluye dentro de una modalidad que se caracteriza porque combina materiales de archivo, registros en directo y variedad de testimonios a través de los que las imágenes y los palabras de los entrevistados dialogan o se enfrentan entre sí construyendo una mirada que involucra al espectador como un testigo histórico de los acontecimientos que son narrados. Dentro de la serie de documentales que se refieren a la dictadura y apelan a esta modalidad el video de Di Tella se diferencia desarrollar esta mirada desde una posición más distanciada que otros en los que el involucramiento aparece en forma más explícita.<sup>6</sup>. Evidentemente esta toma de distancia es una decisión estético - política de Di Tella ya que otros filmes como *La televisión y yo*

---

<sup>6</sup> Como ya planteé antes *Juan : como si nada hubiera sucedido* narra tanto la historia de la desaparición de Juan Herman como el descubrimiento de Carlos Etcheverría y Esteban Buch del horror de la dictadura y la hipocresía de sus conciudadanos. *Los rubios* expone directamente parte de la historia personal y el punto de vista de la realizadora. *Cazadores de utopías* (David Blaunstein, 1995) plantea explícitamente la posición de los ex militantes revolucionarios. Estos filmes se contraponen a los juegos irónicos y la ausencia de una palabra personal del autor en *Montoneros, una historia*.

(*notas de una libreta*) (2002) involucra su presencia física, su historia personal y sus opiniones francas sobre lo que está mostrando.

La biografía de Ana<sup>7</sup>, una ex militante montonera sirve para tematizar el problema de la violencia política de los años setenta. Desde sus orígenes en un pueblo de Santa Fe hasta su salida del campo de prisioneros de la ESMA se construye un relato cuyo hilo conductor es sostenido por una escalada de violencia que culmina en la represión ilegal y la tortura. Esta vía hacia la tragedia es matizada por los recuerdos cotidianos, la reconstrucción de las sensaciones vividas y los comentarios de los entrevistados.

La narración de este proceso está construida a través de tres voces que se contraponen. Por un lado está la presencia de los testimonios de los ex militantes, sus familiares y amigos que están presentados desde la cotidianeidad (en lugares ligados a su historia personal, contando anécdotas) en un tono casi íntimo (mostrados en planos muy cortos, con miradas francas y confiadas a la cámara). Esta voz se contrapone directamente a la de los represores que se expresan a través de imágenes de archivo en las que aparecen proclamas militares, periodistas que describen la violencia con el lenguaje oficial, propagandas políticas en la que locutores con voz castrense repiten consignas de la dictadura. Más allá de este enfrentamiento evidente hay una tercera voz que entra en el conflicto: la de la organización. Es decir la de aquellos que defienden de alguna manera la línea política de los Montoneros que se representa en los testimonios de ex dirigentes y militantes y los comunicados, canciones, documentos internos y volantes que reivindican la violencia revolucionaria. A través de este juego de voces enfrentadas *Montoneros, una historia* construye un nosotros que genera empatía con el espectador, los ex militantes que critican la política de las organizaciones armadas, que se enfrenta a un ellos encarnado en aquellos que no se distancian de la violencia. La dictadura se muestra mediada por imágenes y voces de archivo que la alejan en el tiempo mientras que las reivindicaciones de los Montoneros aparecen a través de testimonios o leídas por ex militantes en el momento de la grabación del video.

En *Montoneros...* la visión sobre dictadura aparece doblemente mediada: por el recuerdo de quienes fueron perseguidos por ella y por la compaginación del realizador que combina como los testimonios de los personajes sobre su participación en los hechos con imágenes de archivo para avanzar en su investigación sobre la violencia política. Los setenta son vistos con los ojos de los noventa. Las visiones que comparten la lógica de los setenta quedan ubicadas dentro de un universo monstruoso, lejano y opuesto al mundo que deben compartir los entrevistados, el realizador y el público. Más allá del rescate de la dimensión humana y cotidiana de la militancia revolucionaria con sus dudas y contradicciones *Montoneros, una historia* parece ser una re actualización de la teoría de los dos demonios que incluye a los militantes dentro del campo de las víctimas. La analogía establecida entre la violencia represora y la revolucionaria

---

<sup>7</sup> El hecho de que Ana, la protagonista, y su familia sean los únicos personajes que no son presentados con su apellido le confiere un carácter emblemático a la biografía: es una que narra la experiencia de una generación militante.

junto con la ausencia de la representación de los movimientos de masas<sup>8</sup> tienden a mostrar a la violencia como una lucha entre dos facciones que ignoran y son ignoradas por un pueblo que permanece pasivo y expectante.

### **Raymundo**

El interés de este video de Virna Molina y Ernesto Ardito en un análisis de las representaciones audiovisuales sobre la dictadura es doble: por un lado incluye una investigación sobre la desaparición de un cineasta y militante revolucionario y, por otro, se constituye en una lectura (probablemente la dominante) de los documentalistas contemporáneos sobre el cine militante de los años setenta. Para recuperar “la lucha de toda una generación de cineastas revolucionarios” reconstruyen la biografía de Raymundo Gleyzer con el objetivo de construir un puente entre los cineastas de las décadas de 1960 y 1970 y los de la actualidad. Gleyzer es presentado como un modelo de militante: capaz de correr innumerables riesgos y sacrificios, de superar innumerables obstáculos para lograr sus objetivos, de perder la vida para no delatar a sus compañeros. El relato de su vida adquiere la forma de un aprendizaje, de un perfeccionamiento para llegar a conformar el ideal del hombre nuevo revolucionario. En este marco su secuestro, tortura y asesinato por parte de la dictadura representa un obstáculo final que no puede superar. De esta manera la dictadura se convierte en un avatar trágico dentro de una vida dedicada transformar un mundo injusto.

El documental está presentado bajo la forma de un reportaje que tiene muchos puntos de contacto con las investigaciones periodísticas televisivas: combinación de testimonios con material de archivo, relato que busca varias voces para presentar una historia que se desarrolla en forma cronológica y lineal, desarrollo de una argumentación clara con una presentación impactante y unas conclusiones explícitas. En este sentido, si bien puede incluirse dentro de los documentales de intervención – siempre según la clasificación de Nichols – por la multiplicación de voces, la centralidad de las entrevistas y la articulación libre de materiales de distinto origen, también se acerca de cierta manera a la modalidad expositiva ya que conforma una visión única que pretende elaborar una versión definitiva de la vida de Raymundo Gleyzer. A la vez, como sucede con los filmes del propio Gleyzer, su biografía comparte la idea de que con un caso significativo se interpreta una situación colectiva o un momento social.<sup>9</sup>

El mecanismo de conexión entre el caso trabajado y una visión globalizada de la sociedad expande hasta cubrir un ámbito sumamente amplio. El documental comienza con la animación de una ilustración indígena que relata el sometimiento de las culturas nativas por parte de los españoles que se combina con un texto del sacerdote español Diego de Landa en el se plantea: ““Encontrámosle a esta

---

<sup>8</sup> Son pocas y muy parcializadas las escenas en las que aparecen manifestaciones masivas. Por lo general se las asocia con alguna acción que deriva en una situación violenta o de apoyo a la dictadura como en Mundial 78.

<sup>9</sup> En este sentido se puede relacionar *Raymundo* con ciertas formas del cine social contemporáneo - por lo menos las más institucionalizadas - como *Matanza* (Nicolás Batlle, Rubén Delgado, Sebastián Menéndez y Emiliano Penelas, 2001) o *Agua de fuego* (Candela Galantini, Sandra Godoy y Claudio Remedi, 2001) en las que historias particulares sirven para describir fenómenos colectivos complejos.

gente gran número de libros y manuscritos y como todos hablaban sobre falsedades del demonio, se los quemamos todos" Sobre la base de esta reivindicación de las culturas sometidas el documental se desarrolla como una investigación en la que se procura rescatar una figura intelectual que prefirió denunciar el sufrimiento del pueblo a través del cine etnográfico, la investigación periodística y el cine militante antes que construir un análisis distanciado que bosquejara el funcionamiento general de la sociedad. En este sentido tanto Gleyzer como los directores de *Raymundo* y buena parte del llamado cine piquetero expresan una confianza casi ciega en la potencia ejemplificadora de las historias que muestran. Tal como resume Humberto Ríos al final de la película el principal valor que parece tener Gleyzer y que deben asumir todos aquellos cineastas que busquen continuar su camino consiste en tener la lucidez necesaria para encontrar las claves que permitan comprender y transformar la sociedad. En *Raymundo* la visión la dictadura de 1976 – 1983 es presentada como un episodio más de un enfrentamiento extenso y trágico que excede la propia biografía de Gleyzer. Bajo esta perspectiva el film construye un nosotros militante que incluye tanto a los luchadores actuales como a las generaciones anteriores de cineastas revolucionarios. El oponente es un enemigo que busca el sometimiento del pueblo y es constantemente señalado en un film que no deja demasiado espacio para un público que dude entre estos dos bandos mortalmente enfrentados.

### **Cine político e identidad**

A través repaso de tres momentos del cine político argentino que se ocupa de la dictadura militar surge una serie de visiones contrastadas que, sin embargo, conservan algunos elementos en común. Pese la diferencia de estilos cinematográficos y posiciones políticas todos estos filmes que pretenden representar la dictadura lo hacen desde una posición polémica, es decir, política. Más allá de que en algunos casos - *La República perdida II* y en cierta medida *Raymundo* - se pretenda dar una visión definitiva de los acontecimientos, ésta opone explícitamente el punto de vista del documental a otras versiones de los sucesos representados: la de los dictadores, la de los medios masivos, la de aquellos que de alguna manera sostienen alguna de las ideologías de los setenta. Para sostener estas posturas polémicas se oponen varias estrategias argumentativas. *La República perdida II* habla desde una posición institucional fuerte y apela a cierto sentido común social apoyándose en una memoria social que se construye alrededor de la visión que construyen los medios masivos. *Montoneros, una historia* desarrolla una mirada distanciada sobre la memoria de una generación militante jugando con algunas contradicciones: se narra una historia individual pero se interpreta lo colectivo, se representa un recuerdo pero al mismo tiempo se señalan lagunas y contradicciones, se relata un pasado pero desde la perspectiva de un presente que hace difícil de comprender la lógica de los sucesos narrados. *Raymundo* se presenta como una investigación que va reconstruyendo la imagen de un cineasta cuya ideología y postura estética se pretende recuperar y actualizar.

A lo largo de los últimos veinte años la memoria cinematográfica sobre la dictadura ha ido transformándose. En los filmes que se refieren directa o tangencialmente a

ella el centro de atención se desplaza cada vez más de la represión generalizada sobre el conjunto de la sociedad a la desaparición forzada de personas. A su vez, la descripción de los secuestros, tortura y asesinatos se concentra cada vez más en lo que sufrieron los militantes, más específicamente, aquellos que de alguna forma se relacionaron con las organizaciones armadas. Como consecuencia los implícitos necesarios que verosimilizan las posturas de los documentales se relacionan con la discusión sobre la política guerrillera de los setenta. Dentro de este marco no resulta sorprendente el florecimiento de un cine que se reivindica militante.

La elección de una perspectiva política para abordar los sucesos y la definición de una estrategia argumentativa definen en los tres casos una postura que condiciona la manera en que se reconstruye la dictadura. Cada realizador trabaja con sus propios supuestos que lo llevan a seleccionar y ordenar los argumentos utilizados de un modo particular. Una misma imagen puede convertirse en una ilustración o un argumento que permiten arribar a conclusiones contrapuestas. Esto significa las argumentaciones polémica se sostienen en sobrentendidos que deben ser compartidos por su público. Lo que resulta verosímil en el marco de una argumentación puede no serlo en el de otra. En este sentido resulta difícil afirmar que un film político genera por sí mismo una fuerza de convencimiento que lo convierte en un argumento todo poderoso con capacidad para hacer cambiar la forma de pensar del público que lo ve.

Si es verdad que el cine político se sustenta sobre una base tan débil, vale la pena preguntarse por qué subsiste a través de las décadas y se transforma conservando cierta lógica común. Básicamente esto sucede porque el cine político opera y contribuye en la construcción de una identidad. Es decir permite determinar quiénes son los que conforman el nosotros que comparte una mirada sobre el mundo y quiénes son esos otros de los que es necesario diferenciarse. Determinar quiénes son aquellos que la comparten la memoria social con nosotros es un elemento fundamental en toda construcción política. Necesariamente existen diferentes versiones sobre la conformación de esa memoria. Por eso se renueva el cine político. Porque más allá de algunas intenciones que pretenden fijarla la memoria social se va transformando junto a quienes recuerdan. Los mismos hechos pueden ser vistos una y otra vez. En los últimos años hemos partido desde una memoria que pretendía ser a expresión colectiva de grandes movimientos sociales que se reproducen cíclicamente. Luego pasamos a una visión que niega la posibilidad de construir una visión generalizable de la historia. Posteriormente llegamos a una visión de ese pasado como un enigma que presenta proyecciones sobre una actualidad conflictiva que actúa como filtro que tiñe la visión de los sucesos evocados. En todos los casos el recuerdo de la dictadura militar aparece mediado por un modo de representar el pasado y una manera de entender qué es lo significativo para la construcción de la memoria social.